

O PROCESSO DE LIRICIZAÇÃO DE *UM SOPRO DE VIDA*, DE CLARICE LISPECTOR

Diego Luiz Miiller Fascina*

RESUMO: Este artigo objetiva investigar de que maneira se dá o encontro entre poesia e prosa romanesca em *Um sopro de vida*, texto póstumo de Clarice Lispector, e demonstrar como se processa o amalgamento das categorias da narrativa com os modos líricos, que resulta na hibridez do gênero narrativo romanesco ou, mais especificamente, no romance lírico. Inspirado nas teorias existencialistas, especialmente em Jean–Paul Sartre, o texto clariceano empreende uma indagação acerca do existir, tentando compreender a condição humana. Os questionamentos mais íntimos e as emoções mais profundas, por pertencerem à parte abissal do Ser–aí, não podem ser expressos pelo dizer comum, de modo que o narrador e Ângela Pralini assumem, então, um discurso poético–lírico, altamente sugestivo. Para viabilizar o trabalho de análise, são convocados alguns teóricos do assunto, tais como Ralph Freedman e Luzia Tofalini, além de estudiosos da obra clariceana.

PALAVRAS–CHAVE: Clarice Lispector; *Um sopro de vida*; Romance lírico.

THE LYRICAL PROCESS IN CLARICE LISPECTOR’S *UM SOPRO DE VIDA*

ABSTRACT: Current paper investigates the encounter between poetry and prose in the posthumous novel *Um sopro de vida* by Clarice Lispector. It reveals the amalgamation process of narrative with the lyrical mode, resulting in a novel narrative genre, or rather, the lyrical novel. Foregrounded on existential theories, especially those by Jean–Paul Sartre, the text by Lispector investigates existence and tries to comprehend the human condition. Since they belong to the deepest section of the Being–here, the most intimate questionings and the deepest emotions may not be expressed by common speech. The narrator Ângela Pralini adopts a highly suggestive poetic–lyrical discourse. The theories of Ralph Freedman, Luzia Tofalini and critics of Lispector’s works are employed for in–depth analysis.

KEYWORDS: Clarice Lispector; *Um sopro de vida*; Lyrical novel.

INTRODUÇÃO

Para que um romance seja denominado ‘lírico’, faz–se necessário elencar uma série de especificidades, tais como a hibridez do gênero, de modo que este tipo de romance não pode “[...] ser essencialmente definido por estilo poético ou prosa refinada.” (FREEDMAN apud GOULART, 1990, p.30); a presença da angústia que norteia essa hibridez; a observação das vozes presentes no discurso romanesco; e o processo de lyricização das categorias narrativas. Álvaro Lins (1963, p.193) não receou afirmar, em 1943, quando foi publicado *Perto do coração selvagem*, que “o livro da Sra. Clarice Lispector é a primeira experiência definida que se faz no Brasil do moderno romance lírico, do romance que se acha dentro da tradição de um Joyce ou de uma Virgínia Woolf.”

Teorizar a respeito do romance lírico é deslizar sobre um terreno escorregadio, pois não há ainda fundamentação sólida que permita um embasamento que resolva o tema em suas múltiplas possibilidades e manifestações e também porque as diferenças que existem entre essa tipologia romanesca e o romance

* Doutor em Letras (Estudos Literários) pela Universidade Estadual de Maringá (UEM). Docente mediador do Centro Universitário de Maringá – Uni–Cesumar, Brasil. E–mail: diegomullerfascina@hotmail.com

psicológico ou o romance poético, dentre outros, são tênues e pouco delineadas. E classificar *Um sopro de vida*, como romance lírico necessita que se trilhe esse percurso com mais rigor, uma vez que se trata de um texto que não se presta a generalizações, que recebeu pouquíssima atenção da crítica especializada, no qual o autor e a personagem Ângela Pralini se revezam em monólogos que interpõem um ao outro, mas sem diálogo, a fim de apresentarem “[...] uma só escrita errante, empática, hiperbólica, repetitiva, contaminando o leitor com a força sorrateira de um entusiasmo maligno” (NUNES, 1995, p. 170). Assim, é apropriado enlaçar a teoria existente com o texto de Lispector, uma vez que esta aproximação imediata permite que se caminhe com mais segurança pela arriscada trilha da ficção clariceana.

2 A ESTRUTURA ‘IMPROVISADA’

Mikhail Bakhtin (1998, p.397) afirma que “[...] a ossatura do romance enquanto gênero ainda está longe de ser consolidada, e não podemos ainda prever todas as suas possibilidades plásticas.” Em outras palavras, isto quer dizer que o romance é por natureza passível de hibridez, de modo que sua forma se constrói por meio de um constante devir. A denominação de lírico é uma de suas inúmeras mutações.

Ralph Freedman (1972, p.13) afirma que o romance lírico “[...] es un genero hibrido que utiliza la novela para aproximarse a La funcion del poema.” O teórico explica que romances tradicionais, como, por exemplo, *Emma*, de Jane Austen, e *Germinal*, de Zola, possuem sua arquitetura romanesca e suas categorias narrativas calcadas na objetividade, preocupando-se em narrar um mundo concreto e expressando-se de forma linear. Isto não quer dizer que o romance lírico não se preocupe em discutir questões que envolvam a conduta humana, todavia “[...] abordan estos cuestionamientos desde un punto de vista diferente” (FREEDMAN, 1972, p.14).

Esse ponto de vista diferente é encapsulado pela lírica que se preocupa em

construir uma realidade simbólica, imagética, que rompe com a narrativa referencial, ligada a fatos e acontecimentos. Emerge, dessa maneira, uma narrativa interiorizada, centrada num momento de sondagem interior da personagem e/ou do narrador. De acordo com Luzia Tofalini (2013),

O romance moderno, ao modalizar a sociedade dividida e desagregada, abalada nas suas bases, nas suas estruturas, acaba caracterizando-se por uma tendência à decomposição, ao estilhaçamento. No romance lírico, porém, o processo de fragmentação da narrativa é detido pela poesia. É exatamente a poesia, na qualidade de instrumento mais importante de universalização e de unificação das partes, que torna uno o que se encontra dividido. Essa unidade não destrói a natureza das partes, mas preserva as diferenças, de modo que as partes continuam evidentes (TOFALINI, 2013, p. 96).

Benedito Nunes (1995) diz que *Um sopro de vida*, assim como *Água viva*, é um texto de difícil classificação; no entanto, atribui a ele o termo *improvisado*, pois a escritura do texto “[...] se desenrola ao léu de múltiplos temas e motivos recorrentes (autoconhecimento, expressão, existência, liberdade, contemplação, ação, inquietação, morte, desejo de ser, identidade pessoal, Deus, o olhar o grotesco e/ou o escatológico)” (NUNES, 1995, p. 169). Essa estrutura improvisada, que não apresenta resquícios de trama ou conflito e que mescla aforismos, conceitos, frases soltas e trechos da produção da autora, traem as designações convencionais de conto, romance ou novela. Por isso mesmo é que se afirma a hibridez do texto, em conformidade com Bakhtin (1998), quando este menciona o caráter metamorfoseado do gênero romance.

Soma-se à estrutura pouco convencional o fato de que o leitor de *Um sopro de vida* suspende, em diversas passagens, o pacto ficcional. Para o leitor mais habituado com a ficção de Clarice Lispector,

essa prática é constante. Isso se dá, em grande parte, pela migração de personagens, o que parece ser uma tentativa da autora de se exprimir na malha literária a fim de compreender, por meio da ficção, a sua identidade. A autora criou Joana, Virgínia, Laura, Martim, G.H., Macabéa, dentre tantos outros, e escreve, agora, diretamente a si mesma: “Ângela é a minha tentativa de ser dois. No entanto ela me é eu” (LISPECTOR, 1978, p. 32–33).

Lícia Manzo (1997) foi uma das estudiosas que se preocupou mais exaustivamente em privilegiar essa leitura autobiográfica, e no caso específico de *Um sopro de vida*, Lispector burla radicalmente os limites entre ficção e experiência pessoal. A respeito disso, Manzo (1997) diz:

Em *Um sopro de vida*, Clarice lança mão de um personagem chamado ‘O Autor’ que, por sua vez, escreve outro personagem chamado ‘Ângela Pralini’ (a mesma que aparecera em *A partida do Trem*, de *Onde estivestes de noite*). Mas, se em seu conto, Ângela e Clarice já pareciam ser irremediavelmente a mesma pessoa, em *Um sopro de vida* torna-se impossível distinguir uma da outra [...] Além disso, como os poucos dados que nos são oferecidos a respeito de Ângela nos remetem diretamente à pessoa de Clarice, a estrutura do livro acaba apontando para a seguinte fórmula: ‘O Autor’ escreve ‘Ângela’, ou ainda, ‘O Autor’ escreve ‘Clarice Lispector’. Mas, como também o perfil das personagens ‘O Autor’ parece convergir com o de Clarice, a fórmula parece finalmente avançar para o seguinte: ‘Clarice Lispector’ escreve ‘Clarice Lispector’ (MANZO, 1997, p. 223).

Vejamos mais um trecho de *Um sopro de vida*, para comprovarmos o que acima foi dito.

Autor – Me coisificam quando me chamam de escritor. Nunca fui e nunca serei. Recuso-me a ter papel de escriba no mundo.
Ângela – No meu livro ‘A cidade sitiada’, eu falo indiretamente no mistério da

coisa [...] No ‘Ovo e a galinha’ falo no guindaste. É uma aproximação tímida minha da subversão do mundo vivo e do mundo morto ameaçador (LISPECTOR, 1978, p. 102).

Os textos acima citados são títulos de autoria de Lispector. Como afirma Nunes (1995), ela se exhibe quase sem disfarces, assim como fez em *A hora da estrela*. Acrescentamos que também em *Água viva* há a autora diluindo essas fronteiras, e mandando um ultimato logo nas primeiras páginas: “Inútil querer me classificar: eu simplesmente escapulo não deixando, gênero não me pega mais” (LISPECTOR, 1994, p.17). Essa discussão toda é cabal para entendermos que, de fato, a estrutura romanesca de *Um sopro de vida* é pulverizada, que o texto assume um tom de intimismo, e o que se escreve por meio das imagens construídas é a dolorosa confissão de uma linguagem que se propõe a narrar o indizível, características que o aproximam do romance lírico.

3 OS ASSOMBROS DA EXISTÊNCIA E DO ATO DE ESCREVER

Como já foi dito, há de se notar a angústia no cerne desse tipo de romance, para que a poesia venha auxiliar a prosa e para que transforme em imagens o que um discurso linear e objetivo não consegue expor. Sem a presença da angústia, não é possível caracterizá-lo como romance lírico. Esse elemento pode ser tanto o psicanalítico, embasado principalmente nos estudos de Sigmund Freud e Jacques Lacan, quanto àquela angústia que advém das filosofias da existência, especialmente as de Jean-Paul Sartre e Martin Heidegger.

É *leitmotiv* em Clarice Lispector a temática marcadamente existencial. A náusea é o ponto de ruptura das personagens de Lispector com a praticidade do cotidiano e funciona nesse texto como porta de acesso para uma investigação existencial que culminará na angústia.

Manifestando-se como um mal-estar súbito e injustificável que do corpo se apodera e do corpo transmite a consciência, por uma espécie de captação mágica emocional, a náusea (mais primitiva que a angústia e como esta esporádica) revela, sob a forma de um fascínio da coisa, a contingência do sujeito humano e o absurdo do ser que o circunda. Esse estado produz a suspensão dos nexos teóricos e práticos que nos ligam ao mundo, e de injustificável que e, passa a constituir uma experiência do caráter injustificável da existência em geral (NUNES, 1995, p.117).

A epifania descortina uma realidade que as criaturas recusam, de modo que se sentem aliviadas ao retornarem à realidade. No entanto, é certo que não se faz obrigatório o processo epifânico para desencadear a náusea nas personagens clariceanas: provas disso são Joana, de *Perto do coração selvagem* ou Martim, de *A maçã no escuro* e, mais especificamente, Ângela, do romance analisado. Todos eles trilham uma existência plena de questionamentos, com a angústia no cerne de sua personalidade.

Na esteira dessa discussão, Robert Olson (1970) afirma que a angústia é o *start* para a análise da condição humana. Seria, pois, sob o ponto de vista subjetivo, uma experiência extremamente intensa com uma nota emocional absolutamente peculiar. Há um misto de sentimentos, às vezes, as sensações de terror e de euforia fundem-se; às vezes são simplesmente consecutivas, mas na caracterização genuína da angústia existencial, esses dois polos afetivos devem estar sempre presentes. O teórico afirma ainda que para alguns existencialistas, “[...] o objeto primário da angústia é a simples realidade da existência; para outros, a particularidade ou individualidade humana; para outros ainda, a liberdade humana” (OLSON, 1970, p. 47–48). Jean-Paul Sartre (1987) formula seu conceito de angústia, utilizando especialmente esse terceiro exemplo: a liberdade e o valor (e a responsabilidade) das escolhas.

Antes de mais, que é que se entende por angústia. Significa isso: o homem ligado por um compromisso e que se dá conta de que não é apenas aquele que escolhe ser, mas de que é também um legislador pronto a escolher, ao mesmo tempo em que a si próprio, a humanidade inteira, não poderia escapar ao sentimento da sua total e profunda responsabilidade (SARTRE, 1987, p. 7).

Como afirma Olga de Sá (1993), *Um sopro de vida* consiste em rápidos vislumbres do autor e de Ângela. Nesses vislumbres está a essência das coisas. Há uma mescla, nos dois monólogos, de um fascínio e assombro do existir e da fatalidade do ato de escrever. Inclusive, para fins didáticos, podemos propor que *Um sopro de vida* ora se preocupa em indagar o existir, ora se fixa em tecer discussões a respeito das categorias da ficção. Parasitando esses dois polos aglutinadores está toda a matéria romanesca, que em muitos momentos se amalgamam.

Vejamos trechos que ilustram o fato de em determinados momentos o texto apresentar características de um romance de educação existencial e, em outros, de uma poética laboriosa, cujo cerne denuncia uma questão basilar dos textos ficcionais: o autor cria uma personagem para conhecer-se. A solidão e a angústia fazem-no inventar. Para sua própria salvação, ele cria uma realidade paralela – no caso, o romance em questão – borrando cisões entre autor, autor implícito, narrador e personagem. O que se narra em *Um sopro de vida* é esse improviso, que mescla a necessidade de dizer em consonância com a experiência angustiante do ser.

Os dois primeiros trechos tratam da gênese da criação do livro e da perene dificuldade em criá-lo e posteriormente tentar dar a ele alguma utilidade.

Eu queria escrever um livro. Mas onde estão as palavras? Esgotaram-se os significados. Como surdos e mudos comunicamo-nos com as mãos. Eu queria que me dessem licença para eu escrever ao som harpejado e agreste a sucata da palavra. E prescindir

de ser discursivo. Assim: poluição (LISPECTOR, 1978, p. 12).

Este é um livro silencioso. E fala, fala baixo.

Este é um livro fresco – recém–saído do nada. Ele é tocado ao piano delicada e firmemente ao piano e todas as notas são límpidas e perfeitas, umas separadas das outras. Este livro é um pombo–correio. Eu escrevo para nada e para ninguém. Se alguém me ler será por conta própria e auto risco. Eu não faço literatura: eu apenas vivo ao correr do tempo. O resultado fatal de eu viver é o ato de escrever (LISPECTOR, 1978, p. 15).

Os trechos, a seguir, foram selecionados por concentrarem boa parte da preocupação existencial que norteia o romance. Liberdade, angústia, má–fé, vida autêntica, Deus, morte, são questões existenciais amplamente discutidas que colaboram para a hibridez do romance. Essas questões permearão todo o texto e acompanharão os passos do autor e de Ângela, que transformam a escrita numa análise da condição humana. Vejamos como a poesia auxilia a narrativa e transforma o discurso em lírico: é por meio das sensações imagéticas que esses tormentos serão amenizados.

Viver é mágico e inteiramente inexplicável. Eu compreendo melhor a morte. Ser cotidiano é um vício. O que é que eu sou? Sou um pensamento. Tenho em mim o sopro? Tenho? Mas quem é esse que tem? Quem é que fala por mim? Tenho um corpo e um espírito? Eu sou um eu? É exatamente isso, você é um eu, respondeu o mundo terrivelmente. E fico horrorizado. Deus não deve ser pensado jamais senão Ele foge ou eu fujo. Deus deve ser ignorado e sentido. Então Ele age (LISPECTOR, 1978, p.17).

Minha vida é um grande desastre. É um desencontro cruel, é uma casa vazia. Mas tem um cachorro dentro latindo. E eu – só me resta latir para Deus. Vou voltar para mim mesma. É lá que eu encontro uma menina morta

sem pecúlio. Mas uma noite vou à Secção de Cadastro e ponho fogo em tudo e nas identidades das pessoas sem pecúlio. E só então fico tão autônoma que só pararei de escrever depois de morrer. Mas é inútil, o lago azul da eternidade não pega fogo. Eu é que me incineraria até meus ossos. Virarei número e pó. Que assim seja. Amém (LISPECTOR, 1978, p.34).

4 O DISCURSO HÍBRIDO

Assim como na maioria dos romances de Lispector, o discurso de *Um sopro de vida* também é emotivo. Como afirma Tofalini (2013),

[...] os romances líricos apresentam fios narrativos rarefeitos e a voz que narra, justamente por direcionar o olhar para a profundidade do ser humano – e, nesses casos, geralmente não se tratam de seres humanos diferenciados, mas do fundo comum do homem na qualidade de “ser–da–presença”, cercado por imensas dores e mistérios – é extremamente interiorizada e, portanto, impregnada de um tom altamente emotivo (TOFALINI, 2013, p.121).

Nota–se ainda a recorrência de alteridade nesse tipo de romance, presente também em *Água viva*. Como já foi dito, há uma estreita ligação entre o autor e Ângela Pralini com a autora, que funciona como espécie de *alter ego*. A partir de *A paixão segundo G.H.*, a crítica aponta a presença não tão velada de Lispector, rompendo o fio que separa ficção e vida pessoal. Presença verificada especialmente em *Água viva*, *A hora da estrela* e *Um sopro de vida*, os últimos romances, sintetizadores da subjetividade humana e descritos por uma linguagem altamente poetizada.

Em *Um sopro de vida*, há o autor e Ângela, os quais possuem uma voz extremamente lírica na apresentação e apreciação de tudo o que se propõem a narrar e que por isso, podem ser cunhados “narradores–poetas”. Nos lampejos do pensamento

deles, fazendo uso de alguns desdobramentos de seu próprio eu, despejam sobre o leitor uma construção textual repleta de sensações imagéticas que flagram o instante do pensamento, na intenção de levá-lo (o leitor) consigo, direcionando-o e seduzindo-o.

O discurso em *Um sopro de vida* faz do autor e da personagem seres dialógicos, ao adentrar no mistério da palavra, por meio de sua autoconsciência, em um exercício de comunicação metafórica diante do dinamismo da vida: “[...] agora acho que vai mesmo. Isto é: vou entrar. Quero dizer: no mistério” (LISPECTOR, 1994, p. 26).

Na tentativa de desvendar esse mistério, percebe-se claramente a voz musical: “Ângela é o tremor vibrante de uma corda tensa de harpa depois que é tocada: ela fica no ar ainda se dizendo, dizendo – até que a vibração morra espalhando-se em espumas de areia” (LISPECTOR, 1978, p. 41); a voz artística: “Ângela é ouro-sol, é diamante faiscando, é cristal espelhante. Imagino-a também como uma enorme esmeralda tremeluzindo no oco do ar e seu profundo verde transparente e mágico. Ela é uma cascata de pedras preciosas” (LISPECTOR, 1978, p. 83); a voz filosófica existencial: “Para que existo? e a resposta é: a fome me justifica.” (LISPECTOR, 1978, p. 149); a voz religiosa: “Estou tão em contato com Deus que nem preciso rezar. (LISPECTOR, 1978, p. 129), dentre outras. Não há sobreposição das vozes nessa hibridade multidiscursiva. Todas estão unidas e dialogam passivamente, tentando captar a fugacidade das coisas que acontecem no momento em que o autor e Ângela narram.

O leitor se envolve pela magia do discurso de ambos, que acende a chama de sua imaginação e cria imagens que aparecem–desaparecem, fazendo com que ele tente apreender o seu entorno poroso e de múltiplas faces: “Nunca a vida foi tão atual como hoje: por um triz é o futuro” (LISPECTOR, 1978, p. 12).

5 MUSICALIDADE E PLASTICIDADE

Componentes essenciais para a classificação de um romance como lírico, a imagem e o ritmo estão presentes em todas as artes, sobretudo na poesia. Na prosa lírica, como observou Tofalini (2013), os movimentos rítmicos não obedecem a uma regularidade absoluta, o que não o prejudica, pelo contrário, confere equilíbrio à frase, pois a mescla dos ritmos da prosa e da poesia confirma novamente a hibridade do gênero. Eis um trecho do texto: “Sinos badalam, Orfeu canta. Não me entendo e é bom. Tu me entendes? Não, tu és doido e não me entendes. Sinos, sinos, sinos” (LISPECTOR, 1978, p. 47). Neste fragmento, a presença da repetição, da ênfase no contraste entre as sibilantes, as consoantes oclusivas alveolares /t/ e /d/ e a nasalização, bem como das frases curtas, confere musicalidade e ritmo ao discurso. Exemplos como esse permeiam toda a obra.

Nota-se que Ângela e o autor, por fazerem uso da música para descrever suas sensações, conferem às palavras uma sonoridade na qual o som das sílabas e a vibração das palavras aludem ao ritmo que, por sua vez, em alguns momentos, se assemelha a uma pauta musical.

ÂNGELA – Minhas raízes estão na terra e dela me ergo desnuda.

Cachoeira – queda d’água.

Quer um grande painel heroico – em que eu literalmente me es-pa-lhe. Preciso de grandeza e de cheiro de capim. Saio dos meus abismos com as mãos cheias de frias esmeraldas, transparentes topázios e orquídeas safiras.

Sou uma vibrante clarinetada de cristal. (LISPECTOR, 1978, p. 56).

AUTOR – Eu gostaria de expor Ângela a uma música de terror.

A música teria intervalos de terrível silêncio com aqui e ali pingos de flauta. Então uma voz de contralto de repente e com extrema suavidade cantarolava com boca fechada

excessivamente calma e segura de si: como numa ameaça que se faz quando se tem certeza de possuir as armas mortíferas. (LISPECTOR, 1978, p. 61).

Um sopro de vida é construído em períodos curtos e o ritmo é intenso. Além dos dois monólogos que se interpõem, há momentos em que a prosa se assemelha graficamente a um poema, e é disposta de maneira versificada sobre o papel.

ÂNGELA

A ÚLTIMA PALAVRA será a quarta dimensão.

Cumprimento: ela falando

Largura: atrás do pensamento

Profundidade: eu falando dela, dos fatos e sentimentos e de seu atrás do pensamento.

Eu tenho que ser legível quase no escuro.

(LISPECTOR, 1978, p. 22).

Além do ritmo já mencionado, *Um sopro de vida* conta com outros componentes da expressão poética que conferem alto grau de lirismo à sua prosa. A recorrência à imagem e sua constante plasticidade constituem dois desses itens.

A ‘liricização’ de *Um sopro de vida* começa pelo título. Sob o título, entre parênteses, lê-se: *pulsações*. A respeito disso, Olga de Sá (1993, p. 219) pontua: “A expressão sopro de vida é recorrente na obra de Clarice [...] Aliás, a palavra vida e seus cognatos revelam, na obra clariceana, uma de suas mais renovadoras vertentes, no sentido etimológico da palavra vertente: que muda a direção das águas.”

Além do título, todo o *incipit* de *Um sopro de vida* transborda lirismo. Não há, em *Um sopro de vida*, um itinerário a ser percorrido como se percebe nos primeiros romances da autora. Também por esse motivo, esse romance se assemelha a *Água viva*. O que existe em ambos é um despertar de sensações, de vibrações, dentro do contexto liricizado em que Ângela narra e é descrita pelo autor por meio de

imagens que “verbalizam” aquilo que a palavra não consegue atingir. O que essa escritura propõe é a ilogicidade, para fugir das generalizações, traçando sua própria lógica, à deriva e sem garantias. Vejamos uma descrição de Ângela.

Ângela não sabe definir. Por isso para ela o mundo é muito mais vasto que o meu. Não é que eu saiba definir, mas tenho consciência dos limites e limitar-se torna mais fácil uma possível definição.

Ângela tem um dom que me comove: o dom do erro. Sua vida toda é um engano. O modo como ela percebe que algo nela está errado, e muito gravemente errado é a sua inquietação, sua permanente desconfiança. Ela vive de soslaio. Outro modo de ela sentir que há um erro básico na sua vida está na sua humildade e na sua inocência. (LISPECTOR, 1978, p. 131).

6 O INDIZÍVEL

Em *Um sopro de vida*, as palavras não dão conta de “tocar no âmago das coisas”, e dessa forma, a lírica vem auxiliar a prosa, e constrói uma sucessão de imagens que permearão todo o romance. O estudo do silêncio contribuirá para a construção da imagem poética na palavra esvaziada de seus significados, pois, no texto em questão, o tratamento do código verbal escrito é elevado a um nível mais sensorial, mais visual, provocando a – e necessitando da – imaginação do leitor. Assim, o silêncio não significa mudez, quietismo ou esgotamento das possibilidades de leitura, mas uma possível saída das palavras de sua condição prosaica (embora, claro, a prosa não tenha apenas função denotativa), transcendendo o limite da metáfora, seja ela comparativa ou dedutiva, para sugerir outras leituras no campo analógico. O autor afirma logo no início do romance: “Quero escrever esquálido e estrutural como o resultado de esquadros, compassos e agudos ângulos de estreito enigmático triângulo” (LISPECTOR, 1978, p. 14).

Em *Um sopro de vida*, a busca por significados

que transcendem aqueles propostos pela convenção faz a palavra apelar para o sensorial, para aquilo que não está sintaticamente nela mesma, mas na imagem. Essas imagens levam o leitor ao pensamento analógico e ao silêncio. Um silêncio atravessado por outras linguagens, que necessita de novas leituras. A linguagem se abre em perspectivas, o sensorial perpassa pelo visível, que é a imagem, atingindo o indizível. A fuga da palavra condicionada é a intenção do autor e de Ângela em fazer com que o leitor enxergue o indizível pelas sensações: “As palavras de Ângela são antipalavras: vêm de um abstrato lugar nela onde não se pensa esse lugar escuro, amorfo e gotejante como uma primitiva caverna. Ângela ao contrário de mim, raramente raciocina: ela só acredita” (LISPECTOR, 1978, p. 33).

Nota-se, ainda, que o autor, assim como Rodrigo S.M., de *A hora da estrela*, retarda a narrativa, pela dificuldade em encontrar palavras que denunciem o ato da escritura: “Eu queria escrever um livro. Mas onde estão as palavras? Esgotaram-se os significados. Como surdos e mudos comunicamo-nos com as mãos.” (LISPECTOR, 1978, p. 12) e ainda “Sou um escritor que tem medo da cilada das palavras: as palavras que digo escondem outras – quais? Talvez as diga. Escrever é uma pedra lançada no poço fundo.” (LISPECTOR, 1978, p. 13). Isso também remete, de certa forma, à hesitação de G.H. em narrar o encontro com a barata no quarto, hesitação essa que perpassa os primeiros capítulos de *A paixão Segundo G.H.*

Como em *Água viva*, aqui a imagética dá conta de exemplificar, de maneira mais coerente as sensações, angústias e posicionamentos de Ângela e do autor. Assim, escrevendo ou aludindo à pintura, a geometria, a música, ambos vão, gradativamente, esvaziando de sentido a palavra até que apareça uma imagem que aproxime o leitor daquilo que não é possível de ser dito, apenas sentido. Deve-se ressaltar que o silêncio é parte integrante da poesia, fundamental para que se construa o ritmo e, portanto, a poesia do texto clariceano exige a presença do silêncio. Vejamos mais essa citação.

Não sei expressar-me por palavras. O que sinto não é traduzível. Eu me expresso melhor pelo silêncio. Expressar-me por meio de palavras é um desafio. Mas não correspondo à altura do desafio. Saem pobres palavras. E qual é mesmo a palavra secreta? Não sei e por que a ousar? Só não sei por que não ousar dizê-la? (LISPECTOR, 1978, p. 45).

7 TEMPO E ESPAÇO LIRICIZADOS

No processo de ‘liricização’ do texto ficcional devem ser levados em consideração o enredo transfigurado, a voz narrativa que emana sua angústia e a linguagem altamente poética que constrói as imagens proferidas por essa angústia. Todavia, as categorias de tempo e espaço são também extremamente importantes na construção de um romance lírico, e assim como as demais, necessitam passar por um processo de transfiguração. O tempo no texto de Lispector é predominantemente psicológico, é uma dimensão humana, é internalizado e existencializado. Pela recorrência do fluxo de consciência e do monólogo interior, a narrativa intercepta o presente e o passado, rompendo os limites espaço-temporais, quebrando a linearidade da narrativa e criando certa confusão entre pensamentos das personagens e/ou narrador e a situação presentemente narrada. Não é por acaso, que em 1967, Massaud Moisés afirma:

Na verdade, Clarice Lispector representa na atualidade literária brasileira (e mesmo portuguesa) a ficcionista do tempo por excelência: para ela, a grande preocupação do romance (e do conto) reside no criar o tempo, criá-lo aglutinando aos personagens. Por isso correspondem suas narrativas a reconstruções do mundo não em termos de espaço, mas de tempo, como se, apreendendo o fluxo temporal, elas pudessem surpreender a face oculta e imutável da humanidade e da paisagem circundante. (MOISÉS apud SÁ, 1979, p. 77).

Em relação ao tempo no romance lírico, Tofalini (2013, p.172) afirma que “[...] é necessário revolucionar as modalidades temporais, transfigurando o tempo e instaurando a presentificação, elemento essencial na elaboração do poético.” O que há em *Um sopro de vida* é esse “tempo do sempre”.

A presentificação do tempo sintetiza um passado que se tornou presente, presente que se tornou passado e futuro que se tornou presente e passado, colaborando para a ideia de que o discurso narrativo é fortemente sentido por Ângela e autor em um momento eterno, independente da temporalidade em que os fatos acontecem: “Só sei uma coisa: neste momento estou escrevendo: “neste momento” é coisa rara porque só às vezes piso com os dois pés na terra do presente: em geral um pé resvala para o passado, outro pé resvala para o futuro. E fico sem nada.” (LISPECTOR, 1978, p. 80). Por meio dessa presentificação, o tempo da escrita e da leitura se equipara, de modo que o leitor também sofre os acontecimentos no momento em que lê:

Este é um livro de não memórias. Passa-se agora mesmo, não importa quando foi ou é ou será esse agora mesmo. É um livro como quando se dorme profundo e se sonha intensamente — mas tem um instante em que se acorda se desvanece o sono, e do sonho fica apenas um gosto de sonho na boca e no corpo, fica apenas a certeza de que se dormiu e se sonhou. Faço o possível para escrever por acaso. (LISPECTOR, 1978, p. 76).

Um sopro de vida é encapsulado pelo monólogo interior, técnica já citada aqui, e que acolhe a confissão do autor e de Ângela. Há um desejo incansável de tocar no mais abissal de todas as coisas, de modo que essas tentativas são configuradas por um tempo altamente subjetivo.

Nunca a vida foi tão atual como hoje: por um triz é o futuro. Tempo para mim significa a desagregação da matéria. O apodrecimento do que é

orgânico como se o tempo tivesse como um verme dentro de um fruto e fosse roubando a esse fruto toda a sua polpa. O tempo não existe [...] Então – para que eu não seja engolido pela voracidade das horas e pelas novidades que fazem o tempo passar depressa – eu cultivo um certo tédio. (LISPECTOR, 1978, p. 12).

Quanto ao espaço de *Um sopro de vida*, este segue à risca aquele encontrado nos romances líricos, ou seja, é metafórico, simbólico, alegórico. Embora seja um espaço altamente subjetivo, podem-se perceber marcas de espaço físico, como as montanhas, o deserto, jardins, casa, mar, dentre outros exemplos: no entanto, essas presenças físicas, além de serem estritamente poéticas, passam a ser filtradas pela consciência de Ângela e do autor, de modo que o leitor as visualiza pela sua ótica.

Dessa forma, o espaço predominante é o da mente deles. É o espaço de sua interioridade, onde se acomoda a angústia que norteia seu modo de perceber e refletir o mundo. Nota-se que, especialmente nesses casos, tempo e espaço são categorias que não se dissociam e, mesmo com a subjetividade predominando, há resquícios lineares dessas categorias. Eis um fragmento: “Quanto ao mar. O mar é impossível de se acreditar. Só imaginando é que se chega a ver sua realidade. Só como sonho possível o mar existe. Mas o sem fundo do mar desabrocha em mim como espanto de espantinho.” (LISPECTOR, 1978, p.117).

8 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Afinal, *Um sopro de vida* pode ser denominado romance lírico? De acordo com o percurso que aqui foi realizado, a resposta é afirmativa. A leitura atenta capta a poeticidade, a musicalidade, o estilo lírico e a aguda introspecção do romance. Os tópicos que percorremos ao longo desta curta análise abordaram a lírica envolvendo as categorias narrativas, mostrando que a presença desses elementos colabora para a

criação de uma estrutura romanesca extremamente sentimental, subjetiva, que apresenta uma escrita angustiante, plena de imagens poéticas que amenizam a dor do ser mediante a vida autêntica.

Embora a massa crítica produzida sobre esse romance seja pequena quando comparada aos estudos clariceanos em geral, trata-se de um texto riquíssimo e sugestivo, que provoca uma leitura extremamente prazerosa; e não é demais sugerir que a liricidade do romance seja um dos fatores que colaboram para esse prazer. O leitor está diante de um texto cuja escritura é uma das mais densas e tensas da ficção contemporânea e, talvez, para adentrá-lo, seja necessário se despojar de certezas teóricas ou das já conhecidas expectativas que a ficção de Clarice Lispector traz em seu bojo.

REFERÊNCIAS

- BAKHTIN, M. **Questões de literatura e de estética:** a teoria do romance. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini, Jose Pereira Junior, Augusto Goes Junior, Helena Spryndis Nazário e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Unesp, 1998.
- FREEDMAN, R. **La novela lírica:** Hermann Hesse, Andre Gide y Virginia Woolf. Tradução de Jose Manuel Llorca. Barcelona: Barral editores, 1972.
- GOULART, R. M. **Romance lírico:** o percurso de Vergílio Ferreira. Lisboa, Bertrand, 1990
- LINS, Á. **Os mortos de sobrecasaca:** ensaios e estudos (1940–1960). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963
- LISPECTOR, C. **Um sopro de vida:** pulsações. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.
- LISPECTOR, C. **Água viva.** Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1994.
- MANZO, L. **Era uma vez:** eu – a não ficção na obra de Clarice Lispector. Curitiba: Xerox, 1997.
- NUNES, B. **O drama da linguagem:** uma leitura de Clarice Lispector. São Paulo: Atica, 1995.
- OLSON, R. **Introdução ao existencialismo.** Tradução de Djalma Forjaz Neto. São Paulo: Brasiliense, 1970.
- SÁ, O de. **Clarice Lispector:** A travessia do oposto. São Paulo: Annablume, 1993.
- SARTRE, J.P. O existencialismo e um humanismo. Tradução de Vergílio Ferreira. In: PESSANHA, J. A. M. (Coord.). **Sartre.** São Paulo: Abril Cultural, 1987.
- TOFALINI, L. A. B. **Romance lírico:** o processo de “liricização” do romance de Raul Brandão. Maringá: Ed. da Eduem, 2013.

Recebido em: 30/08/2018

Aceito em: 18/10/2018